



TITLE:

<<Comment la peinture aide à lire
la poésie>> -le cas de Francis
Ponge et Christine Chamson-

AUTHOR(S):

GORRILLOT, Bénédicte

CITATION:

GORRILLOT, Bénédicte. <<Comment la peinture aide à lire la poésie>> -le cas de Francis Ponge et Christine Chamson-. 仏文研究 2012, 43: 25-49

ISSUE DATE:

2012-10-09

URL:

<https://doi.org/10.14989/179552>

RIGHT:

« Comment la peinture aide à lire la poésie »

— le cas de Francis Ponge et Christine Chamson —

Bénédicte GORRILLOT

Présentations

Francis Ponge est né à Montpellier (ville du Sud de la France) en 1899. En citoyen du 20^e siècle, traumatisé par la boucherie que représente la 1^e guerre mondiale, le jeune Ponge se méfie des prétentions de l'homme à donner un sens sublime à son existence et à maîtriser le monde qui l'entoure. Puisque le sujet humain est problématique — car contradictoire — voire inconnaissable, il lui reste comme seule possibilité de parler du monde quotidien des choses muettes qui l'entourent : cageot, huître, crevette, galet, etc... Ainsi naissent, parmi d'autres raisons, les textes du premier recueil qui a fait connaître F. Ponge comme poète, en 1942 : *Le Parti pris des choses*.

À objets poétiques nouveaux (les objets bas, parfois scatologiques — liés aux déjections du corps —), convient une forme contestataire, le poème en prose de petite dimension adapté, de façon aussi ironique que lucide, à la petite taille de l'estime que la tradition poétique porte habituellement à ces choses du quotidien — oubliées des grandes odes lyriques romantiques ou même classiques.

Pourtant Ponge éprouve très vite l'étroitesse de ces choix formels et thématiques et il ressent l'imposture de croire que « les mots peuvent dire les choses ». Dès 1938, avant même que ne paraissent en recueil les pages du *Parti pris des choses*, l'auteur invalide ce poème en prose objectiviste, trop sûr de lui. *La Rage de l'expression* qui paraît en Suisse, en 1952, traduit cette crise de l'écriture, une crise si illisible qu'aucun éditeur français n'a voulu publier ce volume d'une forme inédite. Le reste de la carrière de l'écrivain s'apparente à un combat : écrire quand même, malgré cette conscience de « l'impropriété des termes », pour donner « la parole au monde muet des choses ». Dans *Pièces*, paru en 1961, il poursuit cette lutte, et ce, jusqu'aux dernières pages écrites et parues après sa mort survenue à Bar-sur-Loup (en Provence), en 1988.

Christine Chamson est née en 1960, à Paris, mais elle a vécu son enfance au Canada, avant de revenir en France où elle a décroché son diplôme de gravure, à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, en 1985. En 1987, elle est recrutée par Les Ateliers Beaux-Arts de la Ville de Paris, où elle enseigne toujours aujourd'hui. Parallèlement, elle mène une carrière d'artiste, exposant sans

discontinuer et entrant dans les fonds de collectionneurs français et étrangers, privés et publics.

Comme C. Chamson l'indique dans un « Entretien de 2010 avec B. Gorrillot »¹⁾, elle découvre la poésie de Ponge, l'année de sa mort :

C'était en 1988. [...] Je n'avais pas encore d'atelier. Je travaillais dans la chambre de mon appartement [...]. Lorsque la rencontre se fit, un univers s'ouvrit à moi : les mots de Ponge m'étaient lumineux, c'est-à-dire générateurs d'images ». J'ai lu et relu Ponge. Je me suis mise en quête de son œuvre, [...] c'est-à-dire alors *Le Parti pris des choses* et *Pièces*, surtout. » (NICE, p. 226).

Parmi tous les textes du *Parti pris des choses* et de *Pièces*, « La Crevette », présente dans les deux recueils, la frappe d'abord. Plus de vingt-deux ans plus tard, Ponge et le *Parti pris des choses* la frappent toujours. Depuis 2010, l'artiste leur consacre de nouvelles séries, s'attachant notamment au « Galet » qui clôt le recueil de 1942²⁾.

C. Chamson lit de près la poésie contemporaine, comme d'ailleurs l'ensemble de la littérature européenne, depuis les Grecs et les Latins³⁾. De même les écrivains regardent de près la peinture contemporaine ou plus ancienne, comme l'a fait F. Ponge, écrivant sur un cageot, une crevette, un galet, du crottin, mais aussi, surtout après 1944, sur les tableaux de Braque, Picasso, Fautrier etc.⁴⁾ Le dialogue entre les deux arts est réciproque et millénaire : peintres et poètes s'entrelisent.

Dans le cas présent, F. Ponge ne peut certes plus donner la réplique au regard de la peintre qui interroge son œuvre poétique, comme dans ces deux séries : *La Crevette en gestation* (1988)⁵⁾ ou « *De ce corps fabuleux* », *Le Galet de F. Ponge* (2011)⁶⁾. Mais comment C. Chamson lit-elle Ponge ? Autrement dit, que donne-t-elle à voir de ce qu'elle comprend de l'écrivain et de sa poétique ? Cette lecture picturale peut-elle aider à entrer dans le poème pongien ?

1. Poésie et peinture : un dialogue millénaire

Francis Ponge et Christine Chamson prolongent une pratique millénaire entre poésie et peinture : celle d'un dialogue qu'il convient de préciser un peu, pour bien comprendre notre interrogation d'aujourd'hui, sa nature et ses enjeux.

“La peinture fait écrire...”

Depuis l'antiquité gréco-latine, pour reprendre une formule de Christian Prigent, dans *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas* (2004), « la peinture fait écrire »⁷⁾. Je cite C. Prigent, un autre poète français, né en 1945, fondateur de la revue d'avant-garde *TXT* (rivale de *Tel Quel*), parce qu'il écrit beaucoup sur les peintres ou les plasticiens. Il a en particulier consacré plusieurs livres et articles à Daniel Dezeuze et Claude Viallat, fers-de-lance de l'avant-garde picturale Supports-

Surfaces qui a agité la scène française, après mai 68 et durant les années 70-80.

Christian Prigent, après Francis Ponge, ne fait que s'inscrire dans une longue tradition, inaugurée par les Grecs et les Latins. Depuis au moins Simonide qui a vécu au 6^e siècle av. J. C., en Grèce, les poètes parlent des productions de leurs collègues créateurs, pour les décrire en *ekphraseis* louangeuses (ou critiques) ou pour tenter de spécifier les traits de leur propre artisanat : de leur propre poétique. En témoigne ce mot de Simonide, rappelé par Plutarque (au 1^{er} siècle de notre ère), puis par Lessing, dans son traité le *Laocoon* (1766) : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante »⁸⁾. En 1766, comparer « poésie et peinture » constitue un lieu commun de la théorie esthétique, comme en témoigne déjà le « *ut pictura poiesis* » de l'*Art Poétique* d'Horace⁹⁾, à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. « *Ut pictura poiesis* : je traduis ce demi-vers latin : « la poésie comme la peinture ». Mais qu'ont-elles *en commun* ? Pour Horace, elles proposent des « *miméseis* » du monde, des *images* du réel, c'est-à-dire des interprétations vraisemblables de l'expérience quotidienne (conformes à ce que les codes culturels en vigueur invitent à tenir *pour vrai*).

Depuis Simonide, des ponts de similitude sont ainsi jetés entre ces arts, précisément pour pouvoir parler d'eux — dont on sent pourtant bien qu'ils sont différents — et pour les faire comprendre à ceux qui ne sont pas spécialistes de l'un ou de l'autre. Au 18^e, Lessing illustre cette double tendance d'entériner un dialogue possible d'un art sur l'autre (c'est-à-dire une *traduction* en langue littéraire des figurations picturales), tout en soulignant les différences qui peuvent compliquer ce dialogue. Ainsi au « Chapitre 16 » du *Laocoon*, il écrit : « Il est [certes] vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci [la poésie] se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps » (LICH, p. 427).

À partir de 1944, F. Ponge ne cesse, comme l'écrit Bernard Vouilloux, « d'entrer dans l'atelier des peintres »¹⁰⁾. Mais il ne cesse aussi, après Simonide ou Lessing, de souligner l'écart entre la littérature et la peinture, comme dans « Braque lithographe », paru dans *L'Atelier Contemporain* (1977) : « La principale damnation de la peinture est en effet d'être statique, fixée à jamais immobile ; de tout dire en termes d'espaces et de ne rien exprimer du temps ; c'est-à-dire de la catégorie majeure à quoi se rapporte la vie » (AC, 241-242). Un peu avant, dans *L'Atelier Contemporain*, à propos de « Kermadec », Ponge a renchéri sur la différence traditionnellement posée entre ces deux domaines : « Rapprocher cette critique de la célèbre thèse de Lessing, dans son *Laocoon* : les arts plastiques : synthèse ; [les] poétiques : analyse » (AC, 213).

L'on comprend alors que le poète — qui écrit de plus en plus sur les peintres, à partir de la fin de la 2nde guerre mondiale — pose cette question cruciale, dans son texte sur « Fautrier » : « Y-a-t-il des mots pour la peinture ? » (AC, 17). Reformulons : l'écart reconnu entre ces deux arts autorise-t-il la traduction des enjeux des uns dans les mots ou les figures plastiques de l'autre ?

La question posée est celle de la légitimité de cette traduction qui renvoie à la question plus globale de la légitimité de toute traduction, d'une langue étrangère dans une autre. Par exemple, quelle légitimité y-a-t-il à traduire un poème japonais en français et vice-versa ? La réponse sera oui, si l'on postule une continuité entre les langues et les langages — bref si l'on adhère au mythe d'une langue unique originelle (c'est-à-dire adamique) dont les idiomes actuels divers ne seraient que la forme éclatée, après la punition de Babel — c'est-à-dire après que le Dieu (chrétien ou juif) eut puni les hommes de leurs méfaits, en les condamnant désormais à user de vocables différents. Selon cette croyance, la traduction permet de recoller les langages épars, de les faire à nouveau consonner ensemble, selon les mêmes harmoniques de sens. Cette croyance — qui correspond au rêve du philosophe Walter Benjamin¹¹⁾ — postule surtout qu'un signifié (donné par le dieu unique originel) pré-existe aux langues et que celles-ci ne font qu'en varier la transmission sonore (ou graphique) : qu'on dise *pitar*, *pater*, *father*, *otôsan* ou père, c'est toujours le même Père qui est désigné. Si je reviens à notre sujet, la réponse sera que oui, il existe des mots pour la peinture et vice-versa des images pour les mots, qui renverront à la même vérité essentielle pré-existant à toutes les langues et résonnant comme la basse harmonique fondamentale derrière chacune.

La réponse sera au contraire non, si, comme à l'ère moderne, et surtout depuis les acquisitions de la linguistique, on postule que le fossé entre les langues est indépassable, qu'il n'existe pas de langue unitaire primordiale. Ceci est la critique adressée par les penseurs modernes (tels Antoine Berman¹²⁾ ou Paul Ricoeur¹³⁾) à Walter Benjamin et à son rêve d'une langue adamique primordiale. Par là-même, ces penseurs remettent en cause la croyance corollaire d'un sens qui préexisterait à sa (ou ses) formulation(s) verbale(s). Les choses ne préexistent plus aux mots (qui vont en déchiffrer à voix haute les contours), mais les mots créent les choses¹⁴⁾. Il faut reconnaître ici les conséquences, sur la traduction et sur les théories de la traduction, de la philosophie critique de Kant ou de la phénoménologie de Merleau-Ponty. Pour revenir à notre sujet, dans une telle optique, il n'y a pas de mots pour la peinture.

F. Ponge se situe encore dans une perspective classique. Il estime pouvoir trouver des ponts de traduction entre les langues ou les arts étrangers, même s'il a aussi conscience que la traduction recréera un autre signifié (un autre référent). Ainsi, comme le rappelle B. Vouilloux dans *Un Art de la figure*, « à un aphorisme de Braque déclarant "*les peintres connaissent les choses de vue. Les littérateurs [...] les connaissent de nom*", Ponge répond : "comme vous, ils connaissent les choses de vue et de tous leurs autres sens, croyez-moi. Le drame est qu'ils les connaissent aussi de nom et que c'est avec et contre les noms [...] qu'ils doivent dire leur vue : c'est atroce" »¹⁵⁾ (VOUIL, p. 39-40). La réponse du poète à la question de la possibilité (c'est-à-dire de la légitimité) de la traduction en mots de la peinture s'apparente (en réalité) à un pari : malgré les différences (qui parlent contre), il faut travailler à établir un lien entre les arts, pour légitimer la « parole sur ». Ainsi que l'écrit encore

B. Vouilloux, « pour Ponge, le tableau est d'abord une chose. Comme telle, elle ressortit au monde muet. Le mutisme du tableau (où l'âge classique scellait son essence) est d'abord celui de la chose [qu'il s'agit de franchir en l'exprimant] » (VOUIL, p. 46). Ainsi Ponge peut-il affirmer résolument, à partir de 1947, dans « Braque-Japon », (inclus dans *L'Atelier contemporain*) : « Il y a des mots de la peinture et le travail de l'écrivain consiste à dire ceux seulement que les peintures ne disent pas » (AC, 120). Dans les deux citations que je viens de rappeler, le poète français rapproche peinture et poésie : la peinture n'est pas l'antinomie du verbal et abrite, en son sein, des mots que sa concrétude matérielle obscurcit : « les mots que la peinture ne dit pas » présuppose ... des mots dans la peinture, mais dérobés, muets, non sonores, ne passant pas par des signes graphiques. « Mutisme » signifie « un silence mis sur les mots potentiellement prononçables ».

Cette façon de rapprocher peinture et parole n'est pas isolée. On la retrouve formulée et exemplairement théorisée par Christian Prigent, dans le chapitre « La peinture fait écrire » de *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas* :

Toute l'histoire de la peinture prouve [...] encore une fois [que] la peinture appelle la parole (la prière, l'interprétation, la louange, l'analyse — selon les cas et parfois tout ensemble) ; toute œuvre peinte recèle cet appel, chacune tient de la parole et fait tenir de la parole. J'insiste en vrac : la peinture religieuse, chrétienne est un commentaire didactique de la Bible et appelle la dévotion verbalisée ; la peinture profane des artistes renaissants glose la mythologie antique et se lit comme une fable, une légende (= est à lire) ; les tableaux étoilés de Van Gogh doivent autant à sa lecture de Virgile qu'à sa vision immédiate de la nuit provençale. [...] Qu'un tableau relève du visible ne l'allège pas de cet empire des signes. Peindre affronte le défi du double privilège ontologique qui fonde l'humain : l'intrication de la chair au verbe (l'assignation au symbolique) et la mise à distance du monde par la prééminence de la vue sur tous les autres sens (CADEX, p. 68-69).

Prigent fait référence aux premiers textes littéraires sur la peinture (louange, prière) qui ressortissent à la « poésie épидictique » — ou « poésie d'apparat ». Stace en a composés de pareils, faisant l'éloge de telle *villa* impériale, pour la splendeur de ses fresques murales¹⁶. Ces fresques appellent l'éloge, parce qu'elles louent la nature et sa beauté. Or « beauté », pour un Ancien, signifie souvent « sa mise en ordre », « son culte » — au sens archaïque du *cultus* latin ou du *cosmos* grec qui signifient « d'arrangement harmonieux et soigné de la coiffure »¹⁷. Les traits peints des belles fresques sont donc mus par une intention intellectuelle ; ils sont par conséquent décomposables et articulables en mots. Le grec ancien rapproche d'ailleurs phoniquement le beau (*kalos*) du geste d'appeler/nommer qui se dit... *kaleo*. De même, la peinture biblique appelle la dévotion, parce qu'elle est déjà elle-même mue par un geste de dévotion (de dévouement admiratif) à la Divinité. Bref, le geste peint est mû par des mots. Or cela tient, pour Prigent, à la nature de l'être où s'origine ce geste : l'homme est certes cet animal de chair qui a des yeux, mais il ne *voit* vraiment que s'il nomme ce qu'il sent. Pour appuyer le propos de l'écrivain, on peut mentionner ces études d'ethnologues sur des tribus qui n'ont

pas de mots pour désigner telle couleur de notre arc-en-ciel et qui, lors de divers tests cliniques, ont montré qu'elles ne percevaient pas la couleur privée de nom. Prigent ajoute une deuxième raison à la communauté (et pas seulement à la proximité) de la peinture et de la littérature : chacun des objets produits par ces deux arts, est un objet passé par le filtre de la culture de ses créateurs. Ainsi des textes entiers expliquent-ils la torsion particulièrement violente de tel trait ou de tel enroulement de comète dans les ciels, par exemple, du peintre Van Gogh.

Au 20^e siècle, les écrivains (Ponge ou Prigent ici évoqués) désirent donc souvent légitimer leur parole *sur* (et issue *de*) la peinture. Cette parole a pour fonction de clarifier les concepts portés par les intrications de traits et de couleurs vus, de prolonger la temporalité d'un récit esquissé par un geste et de dénouer la syntaxe d'un parti pris esthétique ou éthique. Bref, les écrivains *font voir* (en les nommant) les mots ou les textes, enfouis dans la masse sensuelle et colorée de telle peinture ou gravure.

La littérature fait peindre...

« La peinture fait donc écrire ». Mais la réciproque est aussi vraie et ancienne : si je plagie la formule de Prigent, « la littérature fait peindre ». Dans son étude *Littérature et peinture* (2004), Daniel Bergez rappelle l'ancienneté de cette collaboration. Il souligne ainsi que le livre hante la peinture renaissante, « une Bible apparaissant dans d'innombrables représentations de Saints ou dans les « Vanités », à côté des crânes de la mort ou dans les scènes religieuses »¹⁸. Ce motif rappelle la source du tableau, un moment de lecture, où s'est enraciné le geste pictural.

Mais le traitement du livre est très varié selon les peintres : magnifié ou ouvert et parfois lacéré ou avili, comme au 18^e siècle. Ce traitement indique *de façon figurée* l'attitude plus ou moins encomiastique ou critique de l'artiste vis-à-vis du texte-source (littéraire ou religieux)¹⁹. Ces variations des mises en scène préviennent de même de la diversité des usages picturaux des livres, allant de l'illustration docile à l'enrichissement créatif. De cela, le 20^e siècle est exemplaire : « Le 20^e siècle fourmille d'exemples de dialogues créateurs associant poésie et peinture (ou dessin, gravure, etc.) surtout à partir du surréalisme » (BERG, p. 155). D. Bergez prend le cas de l'illustration, par exemple, Dufy illustrant *Le Cortège d'Orphée* d'Apollinaire. Mais il s'attarde plus sur les « collaborations créatrices » (*Ibid.*). Il évoque ainsi Éluard et Picasso, selon le témoignage du peintre Alechinsky : « Éluard et Picasso composaient à deux des manuscrits-dessins ; Éluard traçant son poème ; Picasso truffant ensuite de lignes, de petits dessins et taches. Développement de l'invention poétique grâce à la calligraphie, cette calligraphie influençant à son tour l'invention plastique (*Roue Libre*) » (BERG, p. 155). De l'illustration qui tente de traduire en images les concepts — réciproque des écrivains qui traduisaient les images en concepts — à la collaboration créative et interactive, les modalités du dialogue entre ces deux arts sont donc très variées.

En dessinant, puis en gravant ou peignant, « après sa lecture de Ponge », Christine Chamson s'inscrit dans une tradition à la fois ancestrale et très établie au 20^e siècle. Je dis « ancestrale » : il faudrait dire « antique ». Je complète ici le propos de D. Bergez qui ne cite pas les artistes gréco-latins. L'on pourrait par exemple rappeler que les ajouts des poètes augustéens à l'histoire religieuse ou héroïque d'Orphée ont modifié les illustrations picturales traditionnelles du prêtre Thrace. Virgile et Ovide ont rajouté l'épisode malheureux de son mariage avec Eurydice, endeuillé par la mort quasi immédiate de l'épousée, la quête par Orphée de sa femme aux Enfers et le récit de sa seconde perte pour un regard en-arrière trop hâtif du mari vers sa bien aimée²⁰). À Côté des images archaïques du poète-shaman à la lyre d'or, charmeur d'animaux et de forêts sauvages, révélateur des cosmogonies originaires²¹), ou maintenant l'harmonie parmi les hommes, comme sur la bateau de Jason l'Argonaute²²), se sont multipliées les représentations de la mort d'Eurydice piquée par un serpent, du regard arrière malheureux d'Orphée ou du désespoir du poète errant parmi les solitudes désolées. Avant la reformulation amoureuse du mythe par les écrivains latins, la peinture traitait autrement d'Orphée : en s'appuyant plus sur la figure religieuse mystérieuse du prêtre Orphée, porte-voix de la déesse Perséphone, qui révélait le mystère des origines de l'homme²³). Cette inflexion prouve par l'exemple que, dès l'antiquité, les peintres lisaient les poètes et *donnaient à voir* leurs récits, mis en images dans leurs fresques ou sur les décorations de la vaisselle d'apparat²⁴).

Vingt siècles après Virgile et Ovide, Francis Ponge inspire les peintres et les plasticiens. Avant C. Chamson, le graveur André Vuilliamy a proposé, en 1948, un « burin (après-coup) » qui accompagnait la publication de l'édition originale de « La crevette dans tous ses états »²⁵). Dans cette plaquette d'artiste, le poète choisissait de publier l'ensemble d'un gros dossier de travail sur « La Crevette » — dont le texte paru dans *Le Parti Pris des choses*, en 1942, était ... la conclusion. D'autres peintres ont accompagné la parution de poèmes de Ponge, en éditions de bibliophilie : par exemple Kermadec pour « Le verre d'eau », ou Hérold, Fautrier, etc.²⁶). Toutefois, l'originalité de C. Chamson est de prolonger le mouvement inspirateur, au-delà de la mort de l'écrivain, en 1988. En effet, les plasticiens ou peintres qui continuent, en 2012, à *dialoguer en images* avec l'œuvre du poète ne sont pas si nombreux.

Faire voir la poésie, c'est-à-dire ?

Il faut encore préciser la nature de ce dialogue, quand il est le fait des peintres. À quoi tendent ces artistes, lorsqu'ils s'emparent après coup d'un texte littéraire ? S'ils veulent faire voir le poème, qu'entend-on par là ?

Faire voir correspond rarement pour eux à « illustrer ». Interrogée sur ce point, en 2010, au sujet de ses deux séries sur *La Crevette*, C. Chamson répond nettement :

Il ne s'agit en aucun cas d'une illustration. Illustrer réduit et asservit. J'entends par « illustration » le fait de

servir le texte, c'est-à-dire de rester fidèle à la fois à ses motifs, à sa structure [...]. Ce n'était pas ce que je voulais faire. Je voulais expliciter la résonance ressentie à la lecture de ce texte, montrer une articulation (possible) entre les mots et l'image, créer un dialogue entre ce texte et moi. (NICE, p. 232)

Faire voir les poèmes de Ponge n'équivaut pas à les réduire à leur motif chosiste référentiel, mais à déplacer l'attention du référent au « texte », c'est-à-dire au travail de mise en scène. De fait, l'artiste veut plus mettre en lumière une chose *conceptuelle* (une façon esthétique) qu'un corps physique (celui de l'animal). Cette façon de rendre présente à *la vue* un invisible s'est autrefois appelée « révélation », ou dans un lexique profane « commentaire » et « explication ». « Commenter », selon le vieux sens du verbe latin « *comminiscor*, c'est « imaginer, forger un mensonge, donner corps à de l'absent »²⁷). Par « *miniscor* », *com-miniscor* et le *com*-mentaire sont rattachés à la racine indo-européenne « *men/min* », qui recouvre l'idée de la mémoire. Le « commentaire », qu'il soit d'un écrivain ou d'un peintre, fait donc (étymologiquement) « se souvenir du masqué ou du perdu » ; il invite à se déplacer hors de l'évidence et à quitter toute facilité de réception. En l'occurrence, la facilité de réception qui marque un poème ou une peinture ... serait de les résumer à leur sujet-référentiel. Par ailleurs, le commentaire antique correspondait aussi à un geste répétitif, comme le suggère le fréquentatif (-to) dans le verbe *commentor* (construit sur *comminiscor*). Selon le dictionnaire Gaffiot, le commentaire revient aussi à « appliquer plusieurs fois sa pensée à » (GAFFIOT, p. 355). Synthétisons les sens originels du mot : le « commentaire » qui peut déplacer le point de vue sur une œuvre, hors des facilités de la réception (voir la façon plutôt que le motif chosiste), exige la répétition. Par ses séries sur « La Crevette », C. Chamson montre alors à quel point elle pratique le *commentaire* sur Ponge, mais un commentaire inhabituel, peu étudié, parce qu'il ne se formule pas avec des mots, mais avec des images.

Par sa réaction anti-illustrative, l'artiste exemplarise une réflexion formulée par Christian Prigent qui concernait les écrivains, mais semble aussi valable pour les peintres — si on tient compte, évidemment, de la différence des moyens concrets d'expression : « Commenter une œuvre, c'est tenter de décrire en termes rationnels ce qui fonde son originalité et les perspectives inédites qu'elle ouvre pour la pensée » (CADEX, p. 52). On pourrait poser que C. Chamson, en *commentant* « Le Galet » ou « La Crevette » de Ponge, tente de décrire picturalement ce qui fonde l'originalité du texte pongien (ses perspectives poétiques inédites); elle tente d'en offrir la traduction par *images* ou, comme le dirait Pascal Quignard, (*imago*), elle *donne visage*, à un corps (l'originalité d'une façon) éventuellement absent de l'attention du lecteur. Par sa réaction anti-illustrative, la peintre se situe aussi dans le champ de la traductologie contemporaine. En effet, elle prévient qu'elle n'envisage pas de traduire le seul signifié (référent, thème chosiste) des poèmes pongiens — théorie classique de la traduction héritée de Cicéron —, mais aussi leur *façon*, leur style propre, leur signifiant, bref ce que A. Berman appelle « la lettre du texte ». Car le traduire moderne,

comme le rappelle P. Ricoeur, ne dissocie pas signifié et signifiant, « tient compte d'une acquisition de la sémiotique contemporaine » (RIC, p. 68) et inclut le *commentaire*, au sens de la révélation/transposition conjointe du signifiant du texte-source. C. Chamson invite donc à transposer à la peinture ces réflexions le plus souvent formulées pour le monde verbal.

Mais comment « donner visage » à ce qui se dérobe dans l'abstraction intellectuelle du signifié des mots ? En *incorporant*, c'est-à-dire en construisant un être physique et un contour visuel à ce qui en est dépourvu, mais aussi en isolant dans le temps un moment remarquable du texte où se formule un des partis pris esthétiques. Isoler un moment, pour un peintre, c'est isoler une posture, un geste, qui à lui seul va figurer l'adhésion à telle valeur et l'ensemble d'un caractère (voire d'un destin). Le *faire-voir* des peintres (et leur façon de *commenter*) correspond donc à un geste de découpe, de séparation, d'isolement d'un détail, hors d'un ensemble, et ici, dans le texte littéraire, hors d'un *continuum* (de mots, de signifiés, de sons) qui noie et fait manquer la posture édifiante. Dans *Littérature et peinture*, Daniel Bergez rappelle ainsi comment historiquement les peintres, inspirés par les récits religieux ou mythiques, ont découpé l'enchaînement des gestes et isolé l'un d'eux (une posture) qui paraissait synthétiser à lui seul l'histoire entière (le haut-fait digne de mémoire)²⁸. Si l'on revient à l'exemple d'Orphée, le récit dramatique de sa vie se résume souvent à ce « regard de trop en arrière » ou à cette errance, dans l'obscurité d'une forêt plus sombre que l'enfer, avec cette lyre tendue à bout de bras, comme un flambeau dérisoire. Qu'est-ce que C. Chamson isole et découpe des enjeux poétiques pongiens ? Autrement dit, comment *commente*-t-elle la poésie de Ponge ? Et comment donne-t-elle à *voir* son originalité radicale ?

2. Lecture visuelle de la poésie de Ponge

Une fausse évidence : la visibilité de la poésie pongienne

Le fait qu'une peinture, après d'autres, soient frappée par le texte pongien peut révéler sa «visibilité», soit sa capacité, par des notations visuelles abondantes, à conduire la description jusqu'à l'hypotypose et à des « effets de vision sensible ». Au sujet de « La Crevette », Christine Chamson déclare, dans « L'Entretien de 2010 » :

Vient une première description : «La tête sous un heaume » (OC I, p. 700), « pattes-mâchoires, pattes-ambulateurs, pattes-nageoires, palpes, antennes, antennules : soit en tout dix-neuf paires d'appendices différenciés » (OC I, p. 702). Toutes ces mentions portant sur la forme et le trait rappelaient le répertoire graphique et ne pouvaient que me toucher. (NICE, p. 227)

Elle ajoute aussitôt : « Oui, le poète m'a paru tel le peintre, dans sa posture de travail, qui se rapproche et s'éloigne constamment de l'objet qu'il dessine » (*Ibid.*, p. 228)

Pourtant, cet écrivain si semblable au peintre n'est pas ce qui retient C. Chamson :

À cette époque, quand j'ai entrepris mes « Crevettes », [...] j'ai voulu rester, comment dire..., dans l'*inspiration* des expressions de Ponge qui m'ont le plus marquée : « un petit signe d'interrogation farouche » (OCI, p. 699) et aussi : « ...forme de bâtonnets, de virgules, d'autres signes aussi simples (OCI, p. 702) » (NICE, p. 228).

Elle explique alors :

J'étais en pleine découverte de l'Extrême-Orient et, en particulier, du Japon. Je croyais voir un lien entre l'écriture de Ponge et ce monde artistique-là. J'y retrouvais l'économie des moyens propre à la calligraphie et à l'estampe qui me fascinaient. Dans le même temps, je découvrais un maître calligraphe en pleine action, filmé par le peintre Pierre Alechinsky, et j'en sortais profondément impressionnée. [...] Je ne cessais de m'interroger sur le rapport entre le plein et le vide, sur la signification du signe. La « Crevette » de Ponge faisait écho à tout cela. (NICE, p. 227)

« La Crevette » arrête donc l'attention de l'artiste, pour son assimilation à un signe de ponctuation, par une interrogation esthétique qui résonne avec la sienne propre, bref pour ... son abstraction sensible. En 2010, « Le Galet », l'attire quasiment pour les mêmes raisons :

Le galet n'est pas une chose facile à bien définir. Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou. Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même qu'au déluge. (OC 1, p. 49-50)

Cette « forme » très informe, « entre le rocher et le caillou », n'est plus saisissable à l'oeil. Par rapport à « La Crevette », l'abstraction augmente, puisque l'objet ouvertement déclaré du texte est une « notion », une histoire. Ainsi, paradoxalement, F. Ponge ne marque pas C. Chamson pour la « visibilité » de ses poèmes, mais pour des partis pris d'ordre conceptuel auxquels elle va vouloir *donner visage*.

Faire voir : la poésie est arrachement des clichés

Le point commun reliant « La Crevette » et « Le Galet » est qu'il s'agit de textes très surprenants, voire déceptifs. En effet, là où l'on attendait une description physique de l'animal, on ne rencontre qu'abstraction. Là où le titre individuant « Le Galet » promet un objet aux contours bien délimités, Ponge propose l'abstraction, sans contours nets, d'une « histoire » générique. L'auteur interdit d'ailleurs à son lecteur de ne pas vivre cette déception, anticipant et encodant à la fois sa (future) réaction (négative) : « Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin qu'au déluge » (OC 1, p. 50). La critique sera formulée, mais n'a pas lieu d'être. Car, loin de pointer un défaut, elle signale la première qualité du « Galet » : sa manière de déjouer les attentes, c'est-à-dire les

lieux communs de la représentation. De « La Crevette » au « Galet », C. Chamson se montre donc sensible à cette force déstabilisatrice. Par ce simple choix de lecture, et avant même toute traduction picturale, elle isole, place sur le devant de la scène, donc *fait voir*, cette première caractéristique de la poétique pongienne : un art de s'arracher des clichés.

Le galet commun est lissé, vernissé par l'eau. C'est une forme si nette qu'elle invite à rester à l'extérieur d'elle, pour ne se réjouir que de ses surprises rondes et flatteuses. Ou c'est une matière dure qui casse l'ongle du pied qui s'y choque. Ce galet-là n'a pas intéressé F. Ponge : à peine mentionne-t-il « une dragée » machonnée par la mer (OC 1, p. 52), pour évoquer cette image poli(cé)e. La raison est que le poète n'a pas fixé comme but à son activité artistique la reproduction *dénotative* des objets — c'est-à-dire « informative » ou « à l'identique de la vision quotidienne ». Dans *Le Parti pris des choses*, le galet, l'escargot, la crevette ou l'huître ne lui servent que pour faire sortir de leurs rouages attendus les capacités d'expression (poétique). En 1933, dans « Introduction au "Galet" », il écrit : « Pierre, galet, poussière, occasion de sentiments communs quoique si contradictoires. [...] Tu me serviras et tu serviras dès lors aux hommes à bien d'autres expressions [...]. Tu les armeras de quelques nouveaux proverbes [...] : voilà toute mon ambition » (OC 1, p. 205).

De son côté, en 2010, C. Chamson déclare ne viser qu'à « [s]'échapper du rendu fidèle des "dessins d'observation", notamment grâce au souvenir du texte de Ponge, pour donner libre cours à [s]on interprétation, avec les gravures et les peintures » (NICE, p. 229). Le galet ou la crevette sont donc des circonstances d'écriture (ou de peinture), au service d'une interrogation esthétique. Cette inquiétude artistique vient polluer le réalisme des images proposées, au point que l'on cherche souvent le galet ou la crevette *réels*, sous ces digressions de mots ou ces amas de traits apparemment hors sujet. Le contemplateur (du texte ou du dessin) affronte d'abord ce hors sujet qui fait énigme.

En effet, chez Ponge, le « Galet », « L'Huître » ou « Escargots » sont l'occasion de plusieurs renouvellements : de l'expression, mais aussi de la poésie. L'écrivain n'a eu de cesse que de les sortir des ornières de ce qu'il appelle, en 1923, « L'Aigle commun » : « Qui parle ? C'est nous ! O confusion ! Je les vois tous ! Je me vois tous ! [...] Ainsi parle l'aigle commun » (OC 1, p. 179). « L'aigle commun » désigne le déjà-dit, le cliché consensuel, le parfaitement lisible, donc l'*autre* qui parle dans mes mots, quand je parle et que je crois être original. Dans « Des Raisons d'écrire » (1929), le poète reformule cet « aigle commun » : « Étant donné les habitudes infectes que, dans tant de bouches elles ont contractées, il faut [...] parler contre les paroles, [...] de sorte qu'elles se défigurent » (OC 1, p. 196).

Mais « l'aigle commun » désigne aussi les voies éculées de la poésie qu'il s'agit de fuir. Entre 1928 et 1988, F. Ponge s'est interdit la poésie lyrique à la mode (romantique, puis surréaliste) qui s'est épuisée à vouloir voir clair dans l'incurable obscurité métaphysique de l'homme et qui pleurniche trop souvent sur son malheur de ne jamais rien connaître de soi, du monde, de Dieu²⁹). Ainsi, dès

1928, a-t-il décidé de « [s']applique[r] aux choses les plus simples »³⁰⁾ et a-t-il rappelé, en 1943, à la « Page bis VI », qu'« il y a dans *Le Parti pris* une déprise à l'égard du casse-tête métaphysique » (OC 1, p. 215). L'écrivain a décrit les objets traditionnellement méprisés par le sublime poétique : une huître, une orange, un bout de viande, ... le galet. Mais, alors même qu'il pensait « qu'il [était] possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites, à propos de n'importe quelle chose » (« Introduction du "Galet" », OC 1, p. 201), « l'aigle commun » l'a de nouveau assailli : en plus des images éculées, il encourrait le risque de ne cesser de parler de lui au lieu des choses qu'il avait en vue. En 1929, dans « Raisons de vivre heureux », il avait formulé cet autre écueil : « Il y a toujours du rapport à l'homme. Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles, mais les hommes qui parlent entre eux des choses » (OC 1, p. 198). Cela voulait dire que, pour sortir définitivement la poésie des ornières passées, il fallait refuser de faire servir ces choses muettes à l'expression détournée de soi, en les utilisant comme symboles ou allégories de soi (comme projections d'une joie ou d'un drame intérieurs, etc.).

C. Chamson partage cette ambition de rénovation artistique, mais elle la manifeste par des moyens picturaux propres. Dans les dessins 1 à 3, 5, 8 ou 11 inspirés du « Galet » (voir reproductions ci-après, en fin des « Notes »), l'amoncellement de minces et tortueux traits de plume en lavis de sépia égare d'abord le contemplateur, à cause de l'indécision des corps représentés. De quoi s'agit-il ici : de souches d'arbres foudroyées ? de vertèbres de monstres animaux fossilisées ? de fibres musculaires disséquées, épinglées, sur le champ d'un microscope géant ? de blocs de laves solidifiés ? La rondeur impeccable des planches n°7 et 9 (voir en fin de « Notes ») invalide ces hypothèses. D'ailleurs la rotondité parfaite de la pièce n°7, sa structuration contrastée en gris et écrus ou la complication extrême des traits du contour (comme membraneux) évoquent plutôt la radiographie médicale d'une cellule. On semble très loin du galet de plage, lisse, poli et immédiatement identifiable.

Certains pourraient être tentés de remettre dans ces formes colorées des visages plus ou moins anthropomorphes — ce qui éloigne toujours du galet —, parce que les taches claires suggèreraient en bas une bouche tordue, au milieu des fosses nasales déliquescentes, au-dessus des orbites oculaires morbides. Mais les rapports de proportions aléatoires, les compressions anti-réalistes et l'absence de tout contexte (pas de bas de corps pour conforter l'hypothèse d'un masque fantomatique) interdisent de prêter à ces buissons de traits l'une ou l'autre figuration. Contrairement à des séries précédentes, telles *Les Naissances insolites* (1991-2005) où les fibres compliquées d'un aubier accouchaient de visages reconnaissables (Adonis ou l'autoportrait de l'artiste), la peintre aggrave ici délibérément le cumul des figures possibles, selon le paradoxe philosophique que « le trop de possibles tue le possible », que « trop de sens tue le sens ». Partant, elle bloque toute symbolisation seconde : ces blocs de traits ne *sont* qu'eux-mêmes et ne renvoient, par allégorisation, à aucun élément (galet), être (végétal, humain) ou héros (mythologique) que le texte de Ponge aurait

pu susciter.

Pourtant ces dessins *présentent* des formes : il y a donc encore *figures*. Mais ces figures sont *dé*-figurées, c'est-à-dire dé-connectées (abs-traites) de tout lien possible à un référent reconnaissable. La peintre pratique strictement la « figuration abstraite ». Ses amas de traits dessinent l'espace d'une présence (d'identité indécidable) ou esquissent la trace d'un passage. Les dessins 4 et 6 (voir en fin de «Notes») frappent ainsi par leur étonnante proximité : deux formes comme d'œufs. Mais tout se passe comme si l'un (le n°4) était le négatif de l'autre (le n°6) ou plutôt l'empreinte en creux du n°6 — bref, la trace d'une paume de galet (comme de pied) laissée sur un mur (ou dans le sable).

C. Chamson fait donc, en peinture et avec ses « Galets », ce que Ponge faisait en poésie et dans son « Galet ». Elle s'écarte résolument des clichés du modernisme pictural volontiers non-figuratif, depuis l'ère « abstraite » et « constructiviste » des années 1920-30. Car, comme le note l'historien de l'art Bernard Blistène, dans « l'abstraction lyrique, [...] le tachisme [...] ou l'art informel [...], le sujet de la peinture semble [...] ne plus vouloir se perdre dans une célébration autre que celle du geste et de la forme »³¹. À la suite d'« Hélion, de Staël ou même [d]es *Supports-surfaces*, [C. Chamson fait] retour vers un sujet » (*id.*). Elle réexplore la figuration, mais en s'écartant tout autant de ses prédécesseurs académiques ou néo-classiques qui remettaient trop d'« humain » dans les choses et ne peignaient que par allégories³². Si « galets » il y a, dans ses dessins indécis, ce sont des galets *pour eux-mêmes*, pour la foudre brûlante de leur trace³³ et pour l'envie brutale qu'ils auront provoquée d'une autre *expression* à leur propos. Ainsi traduit-elle en images, et selon des enjeux picturaux propres, les préoccupations esthétiques du poète.

Dans les séries des « Crevettes » (1988), C. Chamson donne pareillement visage au souci pongien de s'arracher du dire commun. Dans le texte comme dans les gravures, dominant l'écart et l'apparent hors-sujet. F. Ponge brusque ainsi l'imagerie courante de l'animal par son association à une signe linguistique, « à un petit signe d'interrogation farouche » (OC 1, p. 699). Dans les «gravure n° 2 et 9» (voir en fin de «Notes»), la peintre aplatit le corps de la bête, réduit à un double trait laconique de pointe sèche, tordu selon l'encourbement d'un signe d'interrogation. Mais ce dernier, basculé à l'horizontal, pointé à droite, trahit le vacillement de repères et traduit en *figure* l'inquiétude évoquée en poème. L'inquiétude est double : celle référentielle de l'animal et esthétique des clichés. Comme Ponge, la créatrice redoute aussi ces clichés artistiques : ceux du modernisme la poussent à faire repli vers la gravure, technique traditionnelle s'il en est; ceux de l'académisme (de la gravure) lui font amaigrir le foisonnement des traits du dessin classique jusqu'au dépouillement d'une empreinte-en-creux de crevette sur du sable. En 1988 s'esquisse donc sa préférence à figurer, au lieu de l'objet (crevette ou galet), sa trace abstraite — façon de sortir de divers lieux communs artistiques anciens et modernes

Faire voir : la poésie est la parole de la gnature des choses muettes

Il faut encore préciser que, chez F. Ponge, la rénovation de l'expression verbale et des images des choses n'est légitimée qu'adossée à l'ambition d'approcher, par un dire neuf (dépoussiéré), une vérité originaire perdue. En 1933, le poète écrit, dans « Introduction au "Galet" » :

Ainsi donc si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein : je voudrais écrire une sorte de *De Natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie (OC 1, p. 204).

Le *De Natura Rerum* est le long poème didactique où le philosophe Lucrèce (contemporain de Jules César et de Cicéron) s'est efforcé d'expliquer la naissance de chaque chose, en révélant la structure atomistique des êtres et l'ordre convulsif et aléatoire du monde, soumis au *clinamen* (déviation magnétique hasardeuse et violente des atomes) et à la perpétuelle recomposition de ses éléments en des formes éphémères³⁴⁾.

Ce rappel du contenu du poème latin permet de mieux comprendre le sens dans lequel Ponge comprend le mot « nature ». Comme il l'expose, en 1963, dans un feuillet de *La Fabrique du pré* (1971), « la Nature, selon l'étymologie de Littré, est [...] du même radical que naître, naissance. Le sanskrit *jan* [...] a donné *na* (pour *gna*, latin *gignere*, grec *gignoma*). *Natura* signifie donc l'engendrante, la force qui engendre » (OC 2, p. 480). Ponge ajoute en note : « Je pourrais donc titrer mon texte : "*De la gnature des prés*" » (*Ibid.*). La *nature* est donc toujours « *gnature* », « poussée violente », « parturition ». Dire la *gnature* des choses, à la suite de Lucrèce, implique nécessairement un retour aux origines et le récit d'un devenir toujours ouvert, soumis au cycle infini des métamorphoses, comme l'explique un autre feuillet de *La Fabrique du Pré* :

De natura rerum (fragment) : le Pré. / Maxime à plat debout et jet principal. / Le pré [...] représente la transmutation au présent en une nouvelle matière (principe de vie) des deux autres principes inertes : l'eau et le minéral, divisés et mêlés à l'extrême. [...] Le pré chaque printemps renouvelle au présent la transmutation en une nouvelle nature au présent de ces deux principes inertes (OC 2, p. 489-490).

Écrivant sur le « galet », Ponge ne veut donc pas seulement produire un galet inédit (« un galet de déclarations inédites »), mais il veut atteindre un peu de la *gnature* lucrétienne du galet³⁵⁾.

Soumis à une vision aussi dynamique, la pierre ou le galet cessent d'être les symboles de l'immutabilité ou d'un monde figé dans une forme définitive : « Apporté un jour par l'une des innombrables charrettes du flot [...] chaque galet repose sur l'amoncellement des formes de son antique état et des formes de son futur (OC 1, p. 54). Or, si le texte poétique veut être parfaitement *pertinent* par rapport à un objet aussi muable, il ne peut que renoncer à se clore lui-même sur une forme *lapidaire*, brève et définitive, et il doit multiplier les états du galet, comme se multiplient les états de la pierre, dans le temps de l'histoire. Cette volonté que l'expression poétique colle, par

mimétisme, à la vérité intérieure (logique) de la chose décrite est clairement revendiquée, en 1948, dans « My creative method » : « D'une forme rhétorique par objet (c'est-à-dire par poème). [...] Pas grand chose de commun avec les calligrammes d'Apollinaire. Il s'agit d'une forme beaucoup plus cachée » (OC 1, p. 533). Cette exigence d'une « forme-sens » explique que l'écrivain multiplie les points de vue sur le galet et relance la description, alors qu'on la croit finie : « Si maintenant je veux avec un peu plus d'attention examiner l'un des types particuliers de la pierre, la perfection de sa forme me fer[a] choisir le galet » (OC I, p. 54).

Cette exigence explique aussi l'inachèvement réel du « Galet ». Croit-on le poème du « Galet » fini et condamné pour sa clôture (précisément) inadéquate? En 1933, Ponge le prolonge par un proème titré « Introduction au Galet » : « Du galet ou de la pierre, voici ce que j'ai trouvé qu'on pense, ou qu'on a pensé de plus original³⁶ : *un cœur de pierre* (Diderot), *uniforme et plat galet* (Diderot) » (OC I, p. 204). En 1948, dans « My creative method », il réouvre le dossier du « Galet » : « Me voici avec mon galet qui m'intrigue [...], que je veux remplacer par une formule logique (verbale) adéquate » (OC I, p. 526). Il reprend la consultation du « Littré », abandonnée en 1933, avec « le sentiment que les mots justes s'y trouvent » (*Ibid.*, p. 527). Il arrive à une nouvelle proposition poétique : « Ce galet [...] non pas tout à fait noir, plutôt gris sombre, gros comme un demi foie de lapin » (*Ibid.*). Mais il la suspend sur une aposiopèse, après l'évocation de « la dernière phalange de mon medius... » (*Ibid.*). F. Ponge montre ici qu'il a abandonné le poème clos et définitif (de type *Parti pris des choses*), pour le journal poétique inachevable, systématiquement expérimenté et assumé, à partir de *La Rage de l'expression* (1952). Cette mutation formelle était nécessaire pour rivaliser avec le philosophe Lucrèce. Il fallait inventer un dire sériel, parfaitement « adéquat » à la chose lucrétienne en perpétuelle *gnature* — cette adéquation fondant la rigueur et la valeur didactique incontestable du poème.

Cette façon de l'écrivain de procéder par séries d'essais le rapproche des peintres et pourrait expliquer l'attention sur lui portée par C. Chamson. D'ailleurs l'autre texte retenu par l'artiste, « La Crevette », recouvre en réalité la version longue, parue en 1948 en bibliophilie et republiée dans *Pièces* (1961), de « La Crevette dans tous ses états ». Cette version collecte les divers essais préparatoires ayant prélué à la page conclusive parue dans *Le Parti pris des choses* et apparente cet ensemble aux dossiers sériels de *La Rage de l'expression* (1952) ou des futurs *Nouveaux Nouveaux Recueils* (1992, posthumes). En 2010, établissant, pour préparer l'entretien de Nice, une première liste des séries nées de ce texte, C. Chamson l'intitule « Liste détaillée de gravures et peintures de « La crevette dans tous ses états, F. Ponge » ». Et le détail des titres donnés aux gravures, « Crevette I », « Crevette II », « Crevette III » etc., rappellent les « Crevette première » et « Crevette seconde » de Ponge, issues de « La Crevette exagérée » ou autre ou « Crevette dix fois (pour une) nommée » du dossier, révélé en 1948 et 1961. À nouveau les choix de l'artiste font symptôme et invitent à voir

avant tout (c'est-à-dire à privilégier avant les pages plus connues du *Parti pris*) les dossiers sériels invalidant la représentation essentialiste close, figée et définitive, des choses *gnaturelles* désormais rendues par Ponge-Lucrèce à leur inachèvement tourbillonnant héraclitéen.

Mais la proximité de l'artiste avec l'écrivain est aussi renforcée par le fait qu'elle ne cesse pareillement de convoquer Lucrèce (et les Présocratiques) pour sa peinture. Ainsi a-t-elle choisi d'intituler une exposition de juin 2010 :...*De terre surgiraient des arbres*. Le titre est un emprunt au vers 187 du livre I du *De Natura rerum* : « *E terra exorta repente arbusta salirent* : de terre poussés violemment surgiraient des arbres ». Le début du vers, convoqué en 2010, contenait déjà la terre-mère parturiente, c'est-à-dire le « corps fabuleux » de la série de 2011. Le titre lucrétien de 2010 anticipait le titre pongien de 2011. Or cette convocation du philosophe latin par C. Chamson n'est pas accidentelle. Depuis 2005, l'artiste enrichit continûment une série végétale (constituées de plusieurs mini-séries d'épis de blé, bulbes, persils, fleurs-fruits, etc.) titrée *De rerum Natura*. Comme sur des planches d'anatomie, les végétaux y sont dessinés ouverts et disséqués dans leur intériorité vibrante, tendue, vivante, soumise à leurs brusques pulsions de sève. À la suite de F. Ponge, C. Chamson ne cesse donc de se référer à Lucrèce et travaille à ex-primer une *enargeia* vitale cosmique qui se confond peut-être avec son *enargeia* créatrice personnelle. Elle pense aussi les choses en termes de *gnature* dynamique et non de *nature* figée :

C. Chamson délivre ses motifs de la banalité simplement décorative autant que des placages anthropomorphiques. [...] Elle les transforme en idéogrammes figurant « la poussée de vie à laquelle nous participons tous » (arbres, pierres, animaux) et qui, « en chacun, produit sa forme ou la vibration d'un premier tracé »³⁷⁾.

Le monde est un grand Tout-Un, soumis aux flux et reflux de ses recompositions spasmodiques atomistiques³⁸⁾, où l'histoire du galet participe de l'histoire de la planète et vice-versa. Empédocle écrit : « Tantôt l'un a grandi seul/ du multiple, et tantôt le multiple est né par division de l'un/ [etc.] »³⁹⁾. L'un est dans le Tout et le Tout est dans l'un. Est-ce cette implication dans le Grand Tout que figurent les dessins de « Galets » n° 9, 10 et 11 (voir en fin de « Notes »), d'une rotondité remarquablement commune au galet et à la planète ? Les taches grises du « galet » n°9 qui encadrent l'espace clair médian suggèrent une terre vue du ciel avec ses continents et océans. L'image de tel galet pourrait donc contenir le « corps fabuleux » de Gê-Gaia et chaque dessin de la série représenter une des stases (d'expansion ou de reflux) de son devenir houleux ? Tel est l'avertissement délivré par les formats ronds ou ovales des *tondos* qui redoublent la rondeur de certains « Galets » et les rendent gigognes (métonymiques). De même, cette alternance des stases picturales contradictoires — ouverture/ clôture; exposition/ concentration —*fait voir* ce devenir houleux du grand Tout terrestre ovoïde pierreux, mis en mots par Ponge dans son « Galet ».

Faire voir : la poésie est aveu de la fuite des choses, échec de l'expression?

Toutefois, la sensibilité de la peintre à la série (ou sérialité) pongienne procède peut-être d'une autre raison plus négative. Car la série, symptôme d'une vision dynamique de l'Être, peut aussi être lue comme l'aveu d'un échec et d'une impossibilité d'expression. Comme nous l'avons déjà vu, F. Ponge ouvre son poème de 1927-28 par ces mots : « Le galet n'est pas une chose facile à définir » (OC 1, p. 49). Accident de plume ? Non, car l'auteur conclut son texte par ce constat : « Sans doute mes critiques diront : "ayant entrepris d'écrire une description de la pierre il s'empêtra" » (*Ibid.*, p. 56). Pourquoi y aurait-il échec du « Galet » ? À la dernière page, l'auteur abandonne l'histoire des métamorphoses et fixe finalement la pierre dans « la perfection de forme du galet » (*Id.*), « toujours plus petit, mais sûr de sa forme » (*Id.*). L'écrivain a oublié la vérité dynamique de la pierre, sa (*g*)nature pourtant énoncé au début du texte. La chose implosive ou tourbillonnante déborde donc les mots, les *met en échec*, comme en témoigne, en 1948, la réouverture du chantier du *Galet*, dans « Le Verre d'eau » :

Ce qui peut être difficile, [...] c'est à ne pas retomber dans nos errements du GALET qui ne devient galet que vers la fin de notre texte, après de longues pages sur la notion de pierre (en général). [...] Voulant rendre compte de la notion de pierre, reconnai[ssant] les limites dans lesquelles il me serait raisonnablement, humainement possible de l'in-former (je ne dis pas enfermer), j'ai finalement choisi le galet (OC 1, p. 602).

En 1948, le poète avoue une lutte que, en 1927, il n'ose pas encore explicitement déclarer — ce qu'il fera, après 1938 et les pages de *La Rage de l'expression*. Pourtant, dès 1927, Ponge affronte ce problème de l'expression : il n'est pas si facile de donner une parole (neuve) au monde muet des choses. Par essence, le réel brut, donné par la sensation, est réellement *muet* — c'est-à-dire pas-encore-repris par les mots humains — et il échappe, par ce fait même, à l'esprit humain. L'écrivain est alors contraint de reconnaître qu'il use d'arbitraire et de certaines facilités méthodologiques pour «faire parler» les choses malgré tout. Par exemple, il étudie le devenir exemplaire de la pierre, à travers le galet, une forme non ultime (c'est le grain de sable), mais encore accessible à l'oeil (ce qui n'est pas le cas pour le sable) et préférée à la falaise en écroulement (aussi démonstrative). Surtout, il fige cette chose-en-devenir dans des motifs isolables (un galet) ou dans des formes textuelles héritées (ici le poème en prose de longueur raisonnable) et il s'interdit par avance de les exprimer adéquatement dans ce devenir-autre-perpétuel.

À propos du « Galet », C. Chamson affronte aussi une difficulté d'expression qui transforme l'accouchement créateur en combat. Je compile quelques mails. Le 29 mars 2011, la peintre m'envoie les premières photos des « Galets » pour que je puisse commencer à y travailler. Elle ajoute : « La série n'est pas terminée, comme tu le sais ». Le 16 mai 2011, je lis : « J'ai la tête préoccupée avec ce

galet que je n'ai pas fini de polir ». Le 22 mai 2011, C. Chamson écrit : « Je me suis retranchée dans le travail et j'ai pondu. Je t'envoie les photos promises. Il restera donc un autre ovale, si j'arrive à finir... ». Le *galet* semble un objet dangereux qui mettrait en péril tout désir d'expressions justes et nouvelles. La peintre aurait-elle fait sien le texte de Ponge au point d'intégrer, malgré elle, la même conscience d'échec ? Il paraît y avoir une gageure intenable à vouloir résumer dans la petite forme du galet un devenir cosmogonique. L'artiste ressent donc, comme le poète, l'impossibilité de s'en tenir à la clôture définitive du galet, devenu peut-être, dans le dessin n°7, ce grain de sable parfaitement rond, grossi mille fois par la lentille d'un microscope imaginaire. Mais elle en réouvre aussitôt la rondeur, en fait exploser la matière et reprend, dans la planche n°8, la dynamique des spasmes volcaniques brûlants. Le scénario se répète entre 10 et 11. La répétition instaure l'idée d'un cycle corrosif (par fermeture-éclatement-fermeture-éclatement, etc.) et celle d'une perpétuelle contestation. La juxtaposition cumulative et contradictoire de ces stases constitue ici la traduction spatialisée, picturale, du sentiment d'échec du poète, incapable de dire adéquatement le monde muet, muable.

« Le Galet » est composé entre 1927-28, soit en même temps que ... « La Crevette », dont la campagne d'écriture s'étend de 1926 à 1934. La simple mention de la durée de cette écriture (8 ans) et ma formule — « une campagne » toute militaire, un combat épuisant — indiquent que le premier texte (chronologiquement) retenu par la peintre ne correspond pas plus, dans l'esprit de Ponge ... à une réussite, ou, selon ses propres termes, à une « eugénie » — si l'on entend par là une composition aisée, rapide dans le temps et immédiatement ressentie comme « pertinente à son objet »⁴⁰⁾. En effet, ce qui domine « La Crevette » est aussi le sentiment d'une difficulté et la mise en échec des capacités de capture, d'appréhension, c'est-à-dire d'expression, de l'animal par le poète : « Plusieurs qualités ou circonstances font l'un des objets les plus pudiques au monde, et peut-être le plus farouche gibier de contemplation d'un petit animal qu'il importe sans doute moins de nommer d'abord que d'évoquer avec précaution » (OC 1, p. 46). « Gibier » file la métaphore de la chasse, de la traque à mort, et indique d'emblée, *via* le sème de la sauvagerie, la déroba de l'objet ainsi que l'échec annoncé du chasseur-poète. Son poème, même précautionneux, s'avouera marqué par le sentiment d'imperfection — c'est-à-dire par l'impertinence des formules trouvées —, laissant « la crevette » l'hôte de la « confusion marine [dont] elle semble d'abord fonction » (OC 1 p. 47).

C. Chamson traduit en image ce retour à la « confusion » : sa série de gravures sur « La Crevette » s'achève par la pièce la plus sombre (n°19, voir en fin de «Notes»). Deux aplats d'ombre, étonnants en gravure, dévorent le devant de la scène (figuré par la bande centrale claire) et corrodent, depuis la gauche vers la droite, noir puis gris, l'écran blanc où la peintre avait tenté de faire apparaître la forme distincte de sa crevette. Les aplats mangent cette forme, rognée sur les deux verticales, défigurent l'animal (réduit à une panse ou à une sorte d'outre) et interdisent sa reconnaissance comme

sa nomination, aidant ainsi à sa fuite hors de toute expression humaine (picturale ou verbale). Symptomatiquement l'artiste a intitulé cette ultime gravure « Sans titre », soit « sans nom possible », « sans sujet *définissable* ». Par là, elle indique que, même si elle n'en a pas une conscience aussi claire qu'en 2010, dès 1988, elle est déjà sensible à la leçon négative de la *sérialité* pongienne, c'est-à-dire à un aveu d'humilité épistémologique :

J'aurais presque envie de dire que « l'inachèvement perpétuel » est finalement l'un des moteurs de ma création, puisqu'il me pousserait à toujours me remettre sur l'ouvrage, à rester en mouvement, ... comme la crevette ? Peut-être que la fuite de l'objet hors des moyens de représentation, mise en scène par « La Crevette dans tous ses états », m'a marquée plus profondément que je ne l'ai d'abord pensé et formulé... (NICE, p. 236)

La peintre s'autorise, après coup, à interpréter, selon cette conscience négative, sa fascination de 1988 pour la « cinématique » (OC 1, p.712) de « La Crevette » pongienne. En effet, son motif bouge beaucoup, se tord, se tourne dans tous les sens, tête en haut, tête en bas, à droite, à gauche, comme en témoignent les « gravures » n° 1,2,3, 5, 9 ou 11 (voir en fin de « Notes »). La créatrice admet :

Oui, j'ai été très frappée par ce côté dynamique soulignée par l'analogie que fait Ponge avec les caractères typographiques. Le point d'interrogation ou les virgules renvoient à l'idée synthétique, bondissante, [...] et cette formule m'avait beaucoup marquée : « le corps arqué toujours prêt à bondir à reculons » (NICE, p. 234).

Le « reculons » traduit le refus de l'être (animal ou galet) à se laisser saisir par les mots. C. Chamson interprète le « reculons » en antithèse dynamique : ses « gravures » se distinguent toutes par une contradiction du mouvement, mettant en scène un équilibre (un figement) constamment impossible, le corps étant tantôt trop haut pour ne pas tomber (1, 9, 11) ou trop bas pour s'élever (2,3,5).

Par ses choix de lecture (des textes déclarés problématiques ou ratés), par la succession calculée, au sein de ses séries, de gravures retournant à la confusion nocturne ou à la dissémination atomistique cosmique, C. Chamson *met en avant* — et *fait-voir* — cet autre trait essentiel de la poésie pongienne : son constant dédoublement critique, c'est-à-dire un sentiment d'insatisfaction radicale, face à la dérobade des choses (en mouvement perpétuel) hors des mots (par fatalité) fixes. Les poèmes ne disent donc jamais les choses et « s'empêtrent » toujours. Ils faussent l'objet qu'on rêve de toucher à mots aussi nus que les yeux. La conclusion du « Galet » énonce une vérité propre à la Modernité, depuis Mallarmé ou Cézanne et Matisse : les images (verbales ou picturales) manquent les choses et n'en proposent jamais que des fictions. Bref elles « recré[ent] le monde extérieur » (« Pochades en prose », OC 1, p. 539). ... À moins que les poèmes n'énoncent la seule façon dont ces choses peuvent exister, c'est-à-dire *pour l'homme*, c'est-à-dire nécessairement reprises par des mots ou des couleurs artificielles ? À la fin du 18^e siècle, le philosophe Kant énonçait déjà que seul le monde

phénoménal (les sensations reprises en mots) était accessible à l'humain⁴¹). « Le Galet » de Ponge ne décrit donc pas l'essence du galet brut, mais la *naissance* du galet-pour-chaque-homme — ou plus précisément la (*g*)*nature* du galet-pour-Francis-Ponge⁴²). De même, les « Galets » ou « Crevettes » de C. Chamson offrent-ils une image sensible (*à voir*) de cette *gnature* phénoménologique.

La poétique de Ponge s'apparente finalement (mais non pas exclusivement) à une réflexion d'ordre épistémologique et invite chaque lecteur à repenser comment les choses extérieures existent-pour-les-hommes. Les conclusions du poète sont variées : elles existent à la fois marquées par le sujet (qui les nomme et les perçoit) et comme accouchant de son identité différentielle (d'humain). La peintre a eu aussi plus ou moins conscience de cette deuxième leçon pongienne, notamment lors de ses premières lectures de « La Crevette » :

Plusieurs de mes gravures de « Crevettes » contiennent un nœud de traits qui peut faire penser à un embryon. Dans l'une d'entre elles, la forme humanoïde est plus explicite. Le motif animal contient l'humain à venir. L'embryon porté par la crevette c'est ... moi, le moi artiste né du geste artistique — même si je ne suis pas sûre d'avoir eu conscience de cette construction, dans le texte de Ponge, en 1988. J'avais moins de recul, j'étais dans l'action...

Pourtant, tout à l'heure, j'ai parlé de « naissance », pour expliquer ce qui m'avait attiré dans « La Crevette » de Ponge. En fait, il y avait bien plus que l'apparition du point d'interrogation de l'animal : il y allait de l'accouchement vital d'une identité ... de créateur (Nice, p. 233)

F. Ponge écrivait : « Elle [la crevette] est le lustre de la confusion. Elle est aussi un monstre de circonspection. (Ainsi, à son instar, dans les époques troubles, le poète) » (OC 1, p. 708). Dans les « gravures » n°12 à 14 intitulées « Gestation I, II et III » (voir en fin de « Notes »⁴³), l'inclusion d'un embryon humanoïde de traits dans le motif de la crevette constitue l'équivalent visuel du transport analogique pongien — une métonymie picturale traduisant la comparaison verbale. Ainsi l'artiste *fait-elle voir* à nouveau la façon dont, pour Ponge, les choses et les œuvres accouchent de leur auteur : poète par ce poème même, artiste par ce dessin même, et parce que se joue, entre le motif (animal ou autre) et le créateur, un *réson* essentiel.

Conclusion

Comme Francis Ponge, Christine Chamson affronte un continuuel « drame de l'expression », si bien que ses « Crevettes » ou ses « Galets » superposent plusieurs histoires : celle (référentielle) de l'animal en constante confusion ou de la pierre primordiale en constante fusion et celle (autoréférentielle) des difficultés de tout artiste exigeant à trouver une forme de représentation qui refuse « l'aigle commun » esthétique. En effet, l'analyse conjointe des séries poétiques et picturales

a permis de mesurer combien l'écrivain inspire profondément l'artiste, bien au-delà du choix d'un même motif thématique, même si d'évidence les moyens techniques et les enjeux picturaux sont autres. Christine Chamson semble donc faire sienne cette déclaration de Christian Prigent qui expliquait « pourquoi la peinture le fait écrire » (et que Ponge aussi aurait fait sienne) : « Si j'ai décidé d'écrire sur des peintres, c'est à proportion d'une part de l'énigme que leurs œuvres me proposaient, d'autre part de la sensation que me donnaient ces oeuvres d'une proximité (traduite dans un autre code esthétique) à mes propres préoccupations d'écrivain » (CADEX, p. 53). Il reste que la lecture picturale de l'artiste, précisément par ses codes et ses techniques d'expression autres, a permis de retraduire le poétique en images. Par ce commentaire graphique, elle a aussi aidé à *com-prendre par la vue* certains enjeux plus subtils et cachés du poème-en-mots.

Bénédicte GORRILLOT

Maître de Conférences

Université de Valenciennes- France

Notes

- 1) C. Chamson, « Dans l'atelier de Francis Ponge : autour de la Crevette dans tous ses états, entretien avec B. Gorrillot », « *F. Ponge et la Robe des choses* », actes du colloque de Nice (déc 2010), sous la dir. de B. Bonhomme & O. Ganier, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 225-240. (ensuite référencé NICE)
- 2) Le 17 juin 2012, l'artiste travaillait toujours sur ce « Galet », comme en témoigne cette deuxième exposition, inspirée par ce poème : *Explosions intimes, «Le Galet» (Francis Ponge)*, Galerie Olivier Nouvellet, 19 rue de Seine, 75006 Paris. Voir annonce et plaquette de présentation par Agnès Cousin de Ravel sur URL : <http://galerieoliviernouvellet.blogspot.com> ou <http://www.behance.net/christine-chamson>
- 3) Voir B. Gorrillot, « Christine Chamson dans l'atelier des écrivains », plaquette de présentation pour l'exposition proposée dans le cadre de La Journée *Portes Ouvertes* du 30 mars 2008, Champigny-sur-Marne, inédit.
- 4) Voir *L'Atelier contemporain* (Paris, Gallimard, 1977), épais volume de 361 pages où F. Ponge rassemble les « textes sur des peintres ou sculpteurs » qu'il a fait paraître entre 1944 et 1975. (ensuite référencé AC)
- 5) C. Chamson, *La Crevette en gestation*, 19 gravures à la pointe sèche sur plexiglas signées et tirées par l'artiste, 1988, exposées dans *Ponge en regards*, exposition collective, sous le commissariat de B. Auclerc, J. - M. Gleize et N. Pontal, Bibliothèque de l'ENS de Lyon, 15 mars- 4 mai 2012. Quelques unes sont visibles sur le blog de l'artiste (URL ci-dessus), dans le volume *F. Ponge et la Robe des choses* (éd. cit.) ou reproduites ci-après.
- 6) C. Chamson, «*De ce corps fabuleux*», *Le Galet de F. Ponge*, 6 dessins à la plume sur papier Lana et 6 acryliques et plume sur papier Japon & kraft, marouflés sur toile, 2011, exposés à la Galerie Olivier

- Nouvellet (19 rue de Seine, 75005 Paris), le 29 mai 2011. Quelques dessins sont visibles sur les blogs précités ou reproduits ci-après.
- 7) C. Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, Saussines, Cadex, 2004, p. 43. (ensuite référencé CADEX)
 - 8) Simonide, cité par Jacqueline Lichtenstein, in *La Peinture*, Paris, Larousse, « Grands textes essentiels », 1995, p. 425. (ensuite référencé LICH)
 - 9) Horace, « Lettre aux Pisons » (dit *De arte poetica*), *Épîtres*, v.361.
 - 10) Sous-titre de son livre intitulé *Un Art de la figure*, Lille, Presses du Septentrion, 1998. (ensuite référencé VOUIL)
 - 11) Voir W. Benjamin *La Tâche du traducteur*, trad. par M. de Gandillac, in *Œuvres, I. Mythe et violence*, Paris, Denoël/ Les Lettres nouvelles, 1971, p. 270.
 - 12) Voir Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1999, p. 20 : « l'espace de la traduction est babélien, c'est-à-dire récuse toute totalisation ».
 - 13) Paul Ricoeur résumé très bien ces deux positions possibles et le débat moderne du traduire. Voir *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p.25 (« On s'est laissé enfermer dans une alternative ruineuse... »). (ensuite référencé RIC)
 - 14) Voir A. Berman, « Annonce d'un parcours », *op. cit.*, p.27 (« la traduction est *poétique* »), p. 32 (« la traduction canonique [...] est annexion du sens. [...] Elle n'a que faire de la lettre morte [...] et va au vif de l'esprit, au sens ») et p.41-43 (« la traduction découvre à ses dépens que lettre et sens sont à la fois dissociables et indissociables »). Voir RIC, p. 66 (« grandeur de la traduction, risque de la traduction : trahison créatrice, appropriation créatrice par la langue d'accueil ») et p. 68 (« traduire le sens seul c'est renier une acquisition de la sémiotique contemporaine, l'unité du sens et du son, du signifié et du signifiant »).
 - 15) La citation de Ponge est extraite d'« Écrit Beaubourg », *Nouveau Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1992, t. 3, p. 170.
 - 16) Stace, *Silves*, t. 1, livres 1 & 2, Paris, Les Belles Lettres, 1944. Voir en particulier poèmes I-3 (« La villa tiburtine de Vopiscus ») p.31-35 ou II-2 (« La villa sorrentine de Félix ») p. 65-71.
 - 17) Voir A. Bailly, art. « kosméō », *Dictionnaire illustré grec-français*, Paris, Hachette, 1980, p. 1124. Voir A. Michel, *La Parole et la beauté*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994, p. 28 (« La beauté se rencontre, chez les philosophes, [...] sous l'idée de l'harmonie »).
 - 18) D. Bergez, « Chapitre 5, Dialogue créateur entre littérature et peinture », *Littérature et peinture*, Paris, Colin, 2004, p. 150. (ensuite référencé BERG)
 - 19) Voir BERG, p.155.
 - 20) Sur cette inflexion tardive latine, voir A. Béague, J. Boulogne, A. Deremetz, F. Toulze, *Les Visages d'Orphée*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, p. 43-66.
 - 21) Images suscitées par Les *Chants orphiques religieux*, recueillis et traduits par J. Lacarrière, *Orphée, Hymnes, Discours sacrés*, Paris, éditions de l'Imprimerie nationale, 1995.
 - 22) Voir Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, chants 1,2,3 et 4 où apparaît cette figure héroïco-épique d'Orphée, peu connue.
 - 23) Voir la « Préface » de J. Lacarrière, *op. cit.*
 - 24) Le même raisonnement peut être opéré quand les penseurs chrétiens (Clément d'Alexandrie, Eusèbe de Césarée ou Jamblique) s'emparent du mythe d'Orphée et le transforment en « Orphée-Christ ». Les image du héros païen mutent à nouveau : voir J. Block Friedman, « Orphée-Christ dans l'art de l'antiquité tardive »,

Orphée au Moyen âge, Fribourg, éditions du CERF, 1999, p. 47-107.

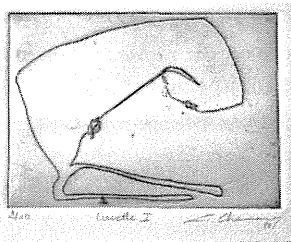
- 25) Gravure reproduite dans F. Ponge, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 845. (ensuite référencé OC 1)
- 26) Ces collaborations de peintres pour certaines éditions originales de poèmes de Ponge faisaient l'objet de l'exposition précédemment citée : *Ponge en regards*, Bibliothèque de l'ENS de Lyon, 15 mars-4 mai 2012.
- 27) Art. *comminiscor*, *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire latin-français*, sous la dir. de P. Flobert (édition revue), Paris, Hachette, 2000, p. 355. (ensuite référencé GAFFIOT)
- 28) Voir BERG, p. 160-162 et 184-185.
- 29) Voir ses charges contre la poésie lyrique (qu'il confond souvent abusivement et par provocation avec la poésie romantique) dans « Le Dispositif Maldoror-Poésie » (*Méthodes*, 1946, OC 1, p. 634), *passim* dans *Pour un Malherbe* (1965) ou dans le « 2^e entretien avec P. Sollers » (*Entretiens de F. Ponge avec P. Sollers*, Paris, Seuil/Gallimard, 1970, p. 28-29).
- 30) F. Ponge, « Introduction au "Parti pris des choses" », *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, in *Œuvres Complètes*, t.2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.1032. (ensuite référencé OC 2)
- 31) B. Blistène, « Europe 1939-1970 », *Beaux Arts magazine : Une Histoire de l'art du 20^e siècle*, Centre Pompidou, juin 2004, p. 118.
- 32) « Hostile tant à la peinture de chevalet qu'à l'abstraction à la mode, contre le géométrique et l'informel, le groupe [*Supports/ Surfaces*] puise ses références et ses modèles dans la peinture américaine » (C. Stoullig, « La Liberté de tout oser grâce au dessin », *Varia : autour de Supports/ Surfaces*, éditions Artha, Le Musée de Valence, 2002, p. 67).
- 33) Avec des moyens picturaux autres, C. Chamson varierait les traces antiques capturées par Cy Twombly ou les traces de pas préhistoriques esquissées par Claude Viallat (un des membres de *Supports/ Surfaces*).
- 34) Lucrèce, *De Natura rerum* (trad. par A. Ernout, 1920), Paris, Les Belles Lettres, 1972. Voir le « chant 1 » pour la structure atomistique (vv. 149-634, p. 7-24) et le « chant 2 » pour le *clinamen* et la recomposition des formes (vv. 62-477, p. 44-59).
- 35) Voir S. Puech, « Entre *De natura rerum* et *De varietate rerum*, Ponge lecteur de Lucrèce », *La Robe des choses : journées Ponge*, éd. cit.
- 36) « Original » : antiphrase ironique de Ponge.
- 37) B. Gorrillot, « De terre surgiraient des arbres », présentation pour l'exposition de C. Chamson, 20 juin 2010, Galerie Olivier Nouvellet, Paris, inédit, p. 4. Les formules entre guillemets sont empruntées à Yves Bonnefoy au sujet des arbres d'A. Hollan (*L'arbre au-delà des images*, 2003).
- 38) Voir Empédocle d'Agrigente traduit par Y. Bastini (1968), in *Trois Présocratiques*, Paris, Gallimard, « TEL », 1988, p. 115-182. « Sur la nature de l'univers » (*Peri phuseos*) d'Empédocle est l'une des sources de Lucrèce
- 39) Empédocle, « Fragment 17 » *ibid.*, p. 126.
- 40) En 1954, Ponge parle ainsi de l'eugénie du « Cheval » : voir « La Pratique de la littérature », in *Le Grand Recuzil-Méthodes*, OC I, p. 671.
- 41) Voir E. Kant, Prolégomènes, § 88-89, in Kant, *La Raison pure*, textes présentés par F. Khodoss, Paris, PUF, 1981, p. 123.
- 42) Jacques Derrida parle justement d'« essence phénoménologique » ou d'« essence singulière », à savoir « l'essence de la chose telle qu'elle m'apparaît » (J. Derrida, « Répliques, entretien avec G. Farasse sur F. Ponge », *Revue des sciences humaines : Ponge à l'étude*, n°228, oct-déc 1992, p. 200).

ŒUVRES PICTURALES

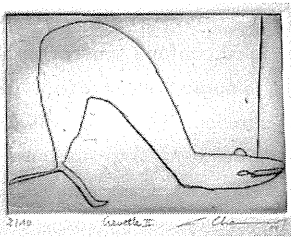
43) Œuvres de Christine Chamson, par ordre de composition dans les séries.:

© A.D.A.G.P., Paris, pour les oeuvres de Christine CHAMSON.

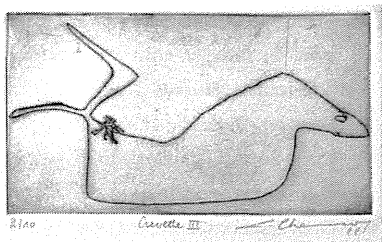
I- *La Crevette en gestation*, série de 19 gravures à la pointe sèche sur plexiglas, 1988



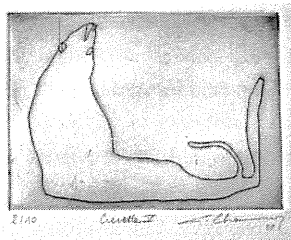
n°1



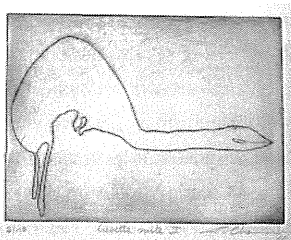
n°2



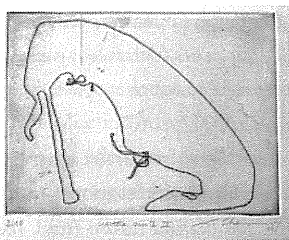
n°3



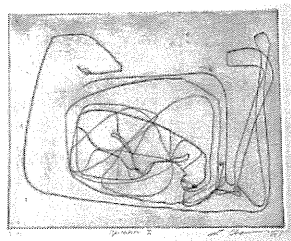
n°5



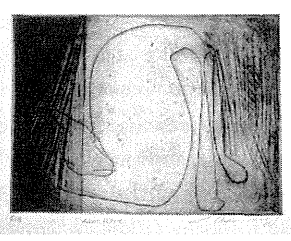
n°9



n°11

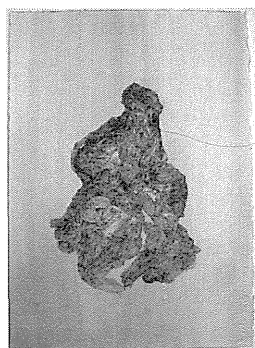


n°12

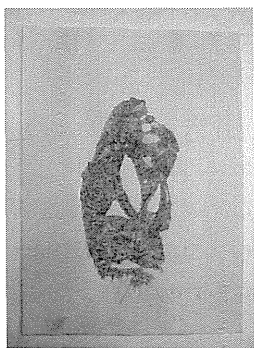


n°19

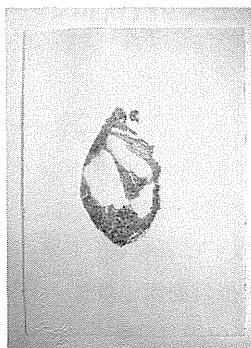
II-. « ...de ce corps fabuleux », *Le Galet*, Francis Ponge, 6 dessins à la plume sur papier Lana
6 acryliques et plume sur papier Japon et kraft marouflés sur toile, 2011



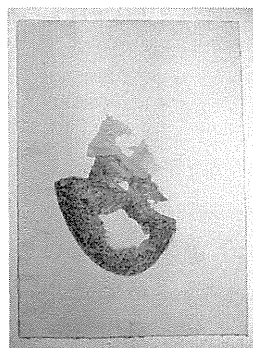
n°1



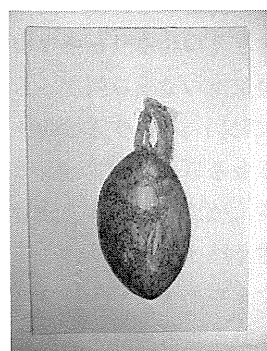
n°3



n°4



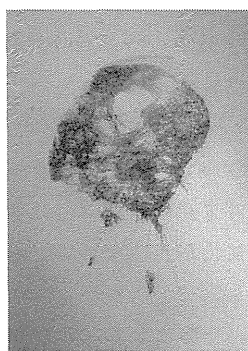
n°5



n°6



n°7



n°8



n°9



n°10



n°11